

Tiempo y espacio en un cancionero petrarquista: *Algunas obras de Fernando de Herrera*



Lía Schwartz

The Graduate Center /City University of New York / lschwartz@gc.cuny.edu

Resumen

El diálogo entre tiempo y espacio en *Algunas obras* de Herrera es recreación de un rasgo característico de las *Rime sparse* de Petrarca y los cancioneros petrarquistas contruidos en su imitación. Como en sus fuentes poéticas, Herrera construye una dimensión temporal del argumento amoroso jugando con la proximidad física de los poemas en el texto impreso, aludiendo así a su duración. Simultáneamente, su orden o *dispositio* constituye un intento de conferir una dimensión espacial al tiempo.

Palabras clave

cancioneros petrarquistas
espacio y tiempo
imitatio

ABSTRACT

The dialogue time-space in *Algunas obras* as recreation of a main feature of Petrarch's *Rime sparse* and later *canzonieri*. Like his sources, Herrera builds a temporal dimension of this conception of love playing, with the disposition of poems in his collection, alluding thus to the duration of love, while at the same time he conferring a spatial dimension to time.

Key words

petrarchist canzonieri
space and time
imitatio

La poesía griega y latina, renacentista y barroca había privilegiado la representación de los espacios privados y públicos en varios sub-géneros poéticos vinculados muy estrechamente a las prácticas retóricas de la *ἐκφρασις*. Por un lado, la lectura de los epigramas de la *Antología griega* dedicados a la descripción de estatuas u obras de arte había enseñado a los poetas neolatinos y romances a *traducir* en la apretada disposición de unos cuantos dísticos elegíacos la visión de un objeto espacial. Por el otro, la difusión de la forma poética de la silva desde fines del siglo XVI, cuando se actualizan nuevamente las *Silvae* de Estacio y sus imitaciones neolatinas e italianas, y su auténtica expansión en el XVII, aseguraron el éxito de la poesía descriptiva en composiciones extensas, que practicaron tanto Góngora, como Quevedo, Jáuregui, Soto de Rojas, Lope de Vega, Calderón, y numerosos epígonos.¹ Casas, fuentes y jardines, cuadros y estatuas, objetos animados e inanimados, fueron objeto de minuciosas descripciones en silvas poéticas de diversa extensión que configuran una *poética del espacio* complementaria de la que Gaston Bachelard (1958) trazara a partir de la literatura moderna, aunque, sin duda, algunas de las categorías por él propuestas sigan siendo funcionales para aproximarse a las mentalidades de la época renacentista y barroca.

1. Los estudios sobre la silva – forma métrica y designación de un subgénero poético– se han multiplicado desde 1989; *cfr.*, entre otros trabajos, el precursor, de Aurora Egido, “La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)”, publicado en 1989 y recogido en Egido (1990) y el volumen coordinado por Begoña López Bueno (1991), al que se han ido añadiendo libros y artículos sobre varios autores particulares, entre ellos, Quevedo; *cfr.*, por ejemplo, Candelas (1997).

Sus observaciones sobre la dialéctica de los espacios interiores y exteriores, por ejemplo, son significativas para descodificar imágenes geométricas o metáforas cuyos comparantes o *vehículos* son lexemas que denotan luz, sonido, frío y calor. No menos sugerente para el lector de la poesía amorosa de raigambre petrarquista es la interpretación que da Bachelard de las imágenes del desierto, de bosques y selvas y de otras geografías del mundo visible que el sujeto poético construye en sus ensoñaciones diurnas. Estas metáforas con las que se desea describir el universo infinito expresan paradójicamente la “inmensidad íntima” de quien lo concibe en su imaginación. La categoría *extensión* con la que se mide el espacio físico se traduce en *profundidad* y así lo había formulado Rainer Maria Rilke en unos versos que citaba ya Bachelard.²

2. Cfr. Bachelard (1958), especialmente el capítulo 8, que lleva precisamente el título: “Immensité intime” y, además del epígrafe de Rilke, otro de Jules Vallès: “L'espace m'a toujours rendu silencieux”.

3. Cfr. Genette (1966: 101-108) para estas reflexiones que parten de la lectura del libro de Matoré (1962) y Genette (1969: 43-48); asimismo, Blanchot (1952).

4. Sobre la metáfora como predicción contradictoria, sigue siendo válida, desde mi perspectiva, la definición de Paul Ricoeur que se difundió desde la publicación de *La métaphore vive* (1975).

5. Cfr. Liddell & Scott (1996) y para la definición de las *σχήματα* [retóricas], H. Lausberg (1966, II: 93), s.v. *figurae*. Genette, en los artículos citados, ya se refiere al sentido de este lexema.

La poesía ecfrástica de epigramas y silvas *habla del espacio*; lo denota en la representación de objetos y lugares identificables. En otros subgéneros poéticos renacentistas y barrocos, el de la poesía amorosa, por ejemplo, su representación no es siempre directa, aunque, sin duda, también se encuentren breves *descripciones* de la figura de la amada vista en escenarios interiores o exteriores, o de los lugares imaginarios en los que se sitúa el amante. Y sin embargo, la poesía amorosa no puede prescindir de la dimensión espacial, ya que ésta es consustancial al lenguaje, que se caracteriza, como sabemos, por poseer “una espacialidad primaria”.³ En efecto, las metáforas, las figuras del lenguaje poético, resultan siempre de la relación icónica, o no icónica, entre dos o más lexemas que se superponen en la mente del lector que intenta descodificarlas. Por tanto, aunque el lenguaje sea temporal, el discurso figurado tiende a la espacialidad, porque obliga a considerar simultáneamente los dos términos de la predicación contradictoria que propone.⁴ Ya los inventores de la retórica, los sofistas, habían designado los recursos del *ornatus in verbis coniunctis* con la palabra griega σχῆμα [forma], que significaba tanto *figura* del lenguaje como *figura* geométrica.⁵

Por su *modus operandi*, pues, las expresiones figuradas connotan el espacio; más aún, el lenguaje recurre a las relaciones espaciales para explicar muchos tipos de fenómenos lingüísticos, como lo había hecho Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* al definir la traslación o metáfora siguiendo el modelo aristotélico:

De todos los ornamentos poéticos el que mas frecuentemente se usurpa i mas parece por exemplo en la poesía es la traslación; [...] Las palabras, que como dize Aristóteles, son notas i señales de aquellas cosas que concebimos en el ánimo [...] o son propias o ajenas que dicen. Las propias se hallaron por necesidad [...]; las ajenas por ornato, i son las que se mudan de la propia sinificación en otra, a quien los griegos llamaron *tropos* de la mudança del entendimiento, y Aristóteles del verbo μεταφέρω que es *trasfiero*, *metáforas* i los latinos *traslaciones*. [...] (2001: 290-292)

Y continúa Herrera para explicar el gusto por los tropos y metáforas:

Entre otras cosas deve contecer esto, o porque es demostración i gloria del ingenio *traspasar las cosas que están ante los pies i servirse de las apartadas i traídas de lexos*, o porque el que oye va llevado con la cogitación y pensamiento a otra parte, pero no yerra, no se desvía del camino, i porque toda la traslación, que es hallada con razón alguna, se llega i acerca a los mismos sentidos, mayormente de los ojos, el cual es agudísimo sentido. (2001: 290-294, énfasis mío)

Es evidente, por tanto, que el lenguaje literal y el figurado son definidos por Herrera en términos espaciales, así como los fenómenos de recepción del segundo, y ello ocurre en todas las épocas. Pero retornando a la poesía amorosa, me gustaría insistir en que es el tejido mismo de los conceptos poéticos el que sugiere o genera las referencias a espacios imaginarios en los cancioneros petrarquistas, entre ellos el de Herrera, cuya estructura juega, además, con la espacialidad del texto escrito, mientras

se afianza en las relaciones que resultan de la disposición de los poemas de la colección. En efecto, las conexiones semánticas que ligan algunos poemas con otros incitan a leerlos fuera del orden escogido por el autor. Por otra parte, la búsqueda de claves cronológicas que permitan recrear la historia de amor construida es también causa de que el lector frecuentemente abandone la lectura lineal con todo lo que esto implica de ruptura de la temporalidad. Es, pues, el diálogo entre estas dimensiones del espacio el que me importa reconsiderar en este trabajo. Por un lado, me interesa determinar qué tratamiento recibe el espacio desde la perspectiva del orden impuesto a las composiciones recogidas en su cancionero; por el otro, describir ciertas características del discurso figurado herreriano que va construyendo un escenario particular y, concomitantemente, los esbozos de representación de algunos *loci* geográficos, todos ellos, además, en relación con los modelos textuales que orientan su escritura, afincada en las prácticas de la *imitatio* sobre las que discurriría extensamente en sus *Anotaciones*.⁶

El orden de los poemas en *Algunas obras de 1582*

De las tres colecciones de Herrera que se leen en la conocida edición de Cristóbal Cuevas, solo una admite su estudio desde esta perspectiva: *Algunas obras*, para la que se reserva la designación de cancionero petrarquista. En efecto, como es bien sabido, y los numerosos estudios que generó la conmemoración del cuarto centenario de su muerte en 1997 lo corroboran, aquel famoso “drama textual” que había descrito Oreste Macrí en los años cincuenta se ha resuelto en estos momentos a favor de la colección cuidadosamente preparada por Herrera en vida y así los señalan desde Begoña López Bueno (1987 y 2007a) e Inoria Pepe Sarno (1990) a Santiago Fernández Mosquera (1995 y 1997).⁷

Por tanto, el esquema estructural que el Divino concibió para esta colección de setenta y ocho sonetos, siete elegías, quince canciones y una égloga venatoria, se ha señalado ya reiteradas veces, se origina en el *Canzoniere* de Petrarca. Herrera imita en rasgos generales las *Rime sparse* de su predecesor. El nuevo texto es, sin embargo, diferente ya que, por un lado, el número de composiciones escogidas es menor; por el otro, no se respeta la estricta división de los poemas *in vita e in morte* de la amada, decisión que la crítica de nuestro siglo sigue interpretando con matices diferentes, ya que estos dependen de los presupuestos teóricos de los lectores. A mi modo de ver, la originalidad de Herrera se manifiesta también en su capacidad de transformación de un modelo que se había cristalizado a partir del petrarquismo bembiano. Quien ha estudiado detenidamente las prácticas de producción textual de los siglos XVI y XVII, cualquiera sea el género poético escogido, sabe que en ello consistía la buena *imitatio*, al margen de toda *ansiedad de influencia* que anacrónicamente se desee proyectar sobre una obra del pasado.

Algunas obras se inicia, por un lado, con un soneto prologal, que se inspira en el proemio del *Canzoniere*, aunque sin mantenerse fiel a todos sus rasgos retóricos y temáticos.

Osé i temí, mas pudo la osadía
Tanto que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más m'enciende i arde,
cuanto más la esperança se desvía.

Gasté en error la edad florida mía;
ahora veo el daño, pero tarde:
que ya mal puede ser qu' el seso guarde
a quien s'entrega ciego a su porfía.

6. Para una revisión autorizada de esta obra, cfr. el volumen de conjunto coordinado por Begoña López Bueno (1997) y, en particular, los trabajos de Carmen Codoñer, Bienvenido Morros, Juan Montero y B. López Bueno, en el que se anunciaba ya la publicación de la edición facsímil que lleva un prólogo bibliográfico de Juan Montero.

7. Cfr. López Bueno (1987: 50): “El único orden válido –con la importancia que tiene la ordenación de los fragmenta en el diseño del cancionero petrarquista– es el que Herrera nos dejó en *Algunas obras*”. Inoria Pepe Sarno (1990) ha sido también contundente; cfr., asimismo, sus cinco trabajos interpretativos de la poesía herreriana mencionados por J. Martínez Ruiz en López Bueno (1997: 279-296). El fundamental estudio de Oreste Macrí (1972) modificó radicalmente la comprensión del lenguaje poético y de la tradición textual de la obra de nuestro autor.

Tal vez pruevo (mas ¿qué me vale?) alçarme
del grave peso que mi cuello oprime,
aunque falta a la poca fuerça el hecho.

Sigo al fin mi furor, porque mudarme
no es onra ya, ni justo que s'estime
tan mal de quien tan bien rindió su pecho. (Soneto I, 356)⁸

8. Todas las citas de los poemas de Fernando de Herrera corresponden a la edición consignada en la Bibliografía al final del artículo.

9. Cfr. López Bueno (2007b).

La historia de amor que traza el cancionero de Herrera no es idéntica a la de Petrarca, por tanto el poeta amante no ofrece en este prólogo una auténtica palinodia de su pasado. Al contrario, éste declara que continuará entregado a la pasión.⁹ Por otro lado, el soneto que funciona como epílogo del cancionero puede leerse como justificación del amante, que reconoce su engaño y ruega que la muerte no lo sorprenda aun enamorado, pero admite que no ha dejado aun de arder en el fuego del amor.

Amor: en un incendio no acabado
ardí del fuego tuyo, en la florida
sazón, i alegre, de mi dulce vida,
todo en tu viva imagen trasformado.

I aora, jô vano error!, en este estado,
no con llama en cenizas ascondida,
mas descubierta, clara i encendida,
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más; baste, cruel, ya en tantos años
rendido aver al yugo el cuello ierto,
i aver visto en el fin tu desvarío.

Abra la luz la niebla a tus engaños,
antes que el lazo rompa el tiempo, i muerto
sea el fuego del tardo ielo mío. (Soneto LXXVIII, 468-469)

Las circunstancias de la *historia* sentimental del amante de Herrera difieren evidentemente de las del amante de Petrarca; pero no así la concepción de lo que debía ser un libro de rimas. Herrera recrea el marco textual del *Canzoniere*, con el que se pretendía crear una unidad autobiográfica que diera coherencia a la colección. Pero además, el primer y el último soneto resultan unidos por estrechos nexos semánticos y conceptuales, como ya indicaba Inoria Pepe (1990: 492) que, añadido ahora, desafiando la temporalidad de la historia acentúan las relaciones espaciales dentro del cancionero. Ambos sonetos están contruidos con sintagmas metafóricos que dialogan entre sí: la metáfora del soneto I, *subí a do el fuego mas m'enciende y arde* aparece reflejada en un verso del LXXVIII: *en un incendio no acabado/ ardí del fuego tuyo*. Del mismo modo, la figura de *la edad florida mía* del soneto I, v. 5 se retoma en el LXXVIII, vv. 2-3: *en la florida / sazón i alegre, de mi dulce vida*, mientras que en ambos poemas Herrera incluye la imagen tópica del amor como *error - vano error*. Finalmente, la metáfora, de raigambre elegíaca y petrarquista del yugo del amor, sólo aludida en el soneto I: *alçarme / del grave peso, que mi cuello oprime*, se reencuentra con el sintagma del v. 10 del último: *rendido aver al yugo el cuello ierto*.

Otras simetrías que resaltan dentro de la estructura de la colección son las que se observan entre los subconjuntos de seis sonetos que expanden el proemio hasta el soneto VI y anticipan el epílogo desde el soneto LXXIII, proponiendo una vez más una lectura del cancionero en clave espacial.¹⁰ Asimismo constituyen rupturas en la continuidad de la historia la inserción de tres sonetos morales y de una serie de

10. Cfr. Fernández Mosquera (1997).

poemas heroicos que, *more* Petrarca nuevamente, Herrera, como otros poetas petrarquistas del quinientos, incluyó en su cancionero amoroso para historizar la experiencia poetizada del amante.¹¹ En estas sus *rime sparse* Herrera sugiere una dimensión temporal del argumento amoroso manipulando la proximidad física de los poemas en el texto impreso, con lo que alude a su *duración*. Pero el orden, la *dispositio* ideada, puede también leerse como un intento de espacializar el tiempo.¹²

Lenguaje figurado y espacio

La concepción original de las *σχήματα* [retóricas] daba por supuesto que las figuras se despliegan en el espacio. Pero según la retórica tradicional la metáfora pertenecía al orden de los *tropi* y se definía como un fenómeno de sustitución de un significado por otro dentro de una misma palabra. Las teorías actuales sobre el lenguaje figurado, en cambio, privilegian la comprensión de la metáfora como un fenómeno contextual. Paul Ricoeur (1975: 273-324), por ejemplo, la define como una predicación contradictoria, que obliga al lector a suspender el juicio hasta forzarse a aceptar su propuesta como redescritción poética de la realidad. Desde la perspectiva teórica de Ricoeur, la metáfora funciona como una auténtica *figura* retórica; postula una relación infrecuente o impertinente entre dos o más palabras que constituyen el sujeto y el predicado de lo que es ya una proposición lógica. El lector sólo puede comprender la relación establecida entre *comparant* y *comparé* si superpone espacialmente ambos conceptos. Ver al amante como *homo viator*, como *peregrino de amor*, según es frecuente en la poesía petrarquista, constituye una predicación contradictoria que desata una referencia de segundo grado: es una *re-descripción* poética de la realidad. Ahora bien, al extender esta metáfora, al amplificarla retóricamente, Herrera, como sus predecesores, podían sugerir una escena desplegada en el espacio. Ya lo había anticipado Oreste Macrí (1972: 481) cuando afirmaba que en el cancionero de Herrera “toda la *istoria* se presenta como un contraste o *debate* de interna representación en el tiempo y en el espacio”.

En efecto, como sabemos, la metáfora del peregrino de amor es central en el cancionero herrero y fue estudiada exhaustivamente por Antonio Vilanova (1989), quien enumeró ya la obra de los autores italianos más representativos de la que deriva: Bembo, Della Casa, Tasso.¹³ Pilar Manero (1990: 176 y ss.), por su parte, recordaba los textos del *Canzoniere* petrarquesco que lo incluían y sus fuentes, así como los componentes de lo que llegó a fijarse como escenario “físico” del peregrino errante. El enamorado solitario se pasea siempre por senderos y caminos semejantes, designados con sintagmas que llegaron a lexicalizarse: *lochi aspri e selvaggi, alti monti e dispietati sassi, sasso in sasso, monte in monte, aspre montagne, valli orride*.

Herrera imita, emula, las fuentes italianas en su recreación de esta figura; de allí que el lector la encuentre en más de una veintena de sus composiciones, en las que el amante obsesionado va siguiendo un camino, que es también *fragoso, cubierto de abrojos*; da *pasos* y se desplaza *por solitarias tierras*, por *campos estériles, por arenas desiertas*, como se lee en el soneto XII, vv. 1-8.¹⁴

Yo voi por esta solitaria tierra,
d'antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del Sol dorado
que sus puros rayos me destierra.

El passo a la esperança se me cierra;
d'un ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
con los ojos bolviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.

11. Son ejemplos de estos poemas heroicos la canción I, en la que se lamenta la derrota en Alcazarquivir del rey don Sebastián, o la canción III, en la que se traza la figura de don Juan de Austria; cfr. Navarro (1997).

12. Para esta idea, referida al *canzoniere* de Petrarca, cfr. Freccero (1986).

13. Cfr. también Hahn (1973).

14. Cfr., entre numerosos ejemplos, los sonetos II, XII, XIV, XXXI, XXX, la canción II, los sonetos XXXV, XXVII, XXXIV, la elegía IV, y los sonetos XLIV, LII, LXII, LXXIV, LXXV y LXXVI.

15. Para una interpretación paralela de su sentido en textos modernos, cfr. Bachelard (1958: 204 y ss.).

Es la metáfora tópica, pues, la que amplificada, ofrece los elementos de configuración de un mismo escenario que puede interpretarse como proyección del estado de ánimo del amante entregado a un amor que es frustración del deseo y que genera las imágenes materiales del desierto, del campo seco, de las penas y abrojos.¹⁵

Paisaje “alegórico”, según Pilar Manero; “paisajes del alma”, según Bienvenido Morros (1997), quien analiza desde esta perspectiva el conocido soneto XVII, en el que la descripción de las estaciones del año sirve como antítesis de la situación anímica del amante, siempre inmerso en su pena, inmóvil frente a la “movilidad del cosmos”, para quien, no hay mudanza, con lo que Herrera recoge aquel famoso verso de Petrarca, *primavera per me pur non è mai*, que Quevedo imitaría aun en uno de sus sonetos del *Canta sola a Lisi: Sólo no hay primavera en mis entrañas*.¹⁶

16. Cfr. Petrarca (1964: soneto IX), y Quevedo (1998: soneto 143 [“Colo-ra abril el campo que mancilla”]).

¡Cruda suerte d’amor, dura mudança
firme a mi mal, qu’el variar del cielo
tiene contra su fuerça suspendido. (XVII, vv. 12-14)

Paisaje, pues, que resulta de un *topos* petrarquista y que es, fundamentalmente, su extensión retórica. Como lo son, también, los escenarios marinos que amplificaban otro conocido *topos*, el del mar de amor que navega el poeta, identificado con un osado navegante en el soneto XLVIII de *Algunas obras*:

Rompió la prora, en dura roca abierta,
mi frágil nave, que con viento lleno
veloz cortava el piélago sereno,
¡apena escapo de la muerte cierta.

Afirme el pie yo en tierra, que la incierta
onda del mar no me tendrá en su seno,
ni de mí me podrá traer ageno
vana esperança, de salud desierta.

Si la sombre del daño padecido
puede mover, Filipo, vuestro pecho,
huid sulcar del ponto la llanura;

¡creed qu’en el golfo de Cupido
ninguno navegó qu’al fin, deshecho,
no se perdiesse falto de ventura. (XLVIII, 418)¹⁷

17. Filipo fue identificado por Coster como Filipo de Ribera; para la opinión de Blecua, cfr. la nota de Cuevas a este soneto (1985: 418).

Lo mismo puede aun afirmarse de las escenas en las que el poeta lucha con Amor-Eros, también ampliación del *topos* del amor como guerra, que se remonta a las elegías de Tibulo, Ovidio y Propertio, y que ya había sido incorporado a la poesía italianizante en lenguas romances desde el *Canzoniere* de Petrarca (Schwartz, 1992; Manero Sorolla, 1990: 125 y ss. Los tercetos del soneto VIII de Herrera, por ejemplo, despliegan esta lucha del poeta con Eros, batalla que se insinúa asimismo, entre otros ejemplos, en los sonetos XXXIV, L y en la elegía VII. La figura de Eros armado se perpetuaría en el discurso emblemático; así lo demuestra un famoso emblema de Otto Vaenius, que pertenece a la colección de sus *Amorum emblemata*, cuyo lema es una cita de un verso de Ovidio: *Habet sua castra Cupido*.¹⁸ En el soneto herreriano es su amante el que está dispuesto a salir a la palestra.

18. Cfr. el emblema 108 en Vaenius (1979).

Las armas, en el templo ya colgadas,
visto, ¡el azerado escudo abraço,
¡en mi vengança salgo a la batalla.

Mas ¡ai!, qu'a las saetas, que templadas
en la luz de mi Estrella están, i al braço
tuyo no puede resistir la malla.

Ahora bien; otras figuras retóricas presentes en los cancioneros petrarquistas adquieren particular sentido y vigor en la poesía de Herrera por su adhesión a los códigos del amor platónico. Me refiero a las metáforas que describen el ascenso del alma del poeta y que se articulan, como es bien sabido, en contextos filosóficos de raigambre ficiniana. De su *deslexicalización* derivan no pocas escenas en las que el *deseo*, transformado por metáfora en pájaro, vuela hasta el empíreo, o como dice Herrera, hacia *la región suprema del fuego ardiente*, como puede leerse en los cuartetos del soneto XLIII:

¡O, cómo buela en alto mi desseo,
sin que de su osadía el mal fin tema!;
que ya las puntas de sus alas quema
donde ningún remedio al triste veo.

Que mal podrá alabarse del trofeo
si, estando vfano en la región suprema
del fuego ardiente, en esta vanda extrema
cae por su siniestro devaneo.¹⁹

19. Cfr. otras variaciones de este *topos* en los sonetos XLV, XLIX o en la elegía VI.

Macrí (1972: 481) ya había interpretado estas imágenes y metáforas como signos del “misticismo estético platónico” que se verbalizaba mediante imágenes lumínicas e ígneas. Estas metáforas generaron mini-escenas que son significativas para entender cómo se imaginaba el espacio en la poesía petrarquista. El modelo que subyace al texto de Herrera es evidente: el espacio se despliega en línea vertical y la dimensión altura corresponde al valor máximo de la jerarquía. El ascenso del alma del amante confirma así la perfección del amor humano, cuando éste es trasunto del amor divino.

Geografías reales y librescas

Otro diagrama del espacio es el que nos proporciona una serie de imágenes que refieren a lugares concretos del universo físico: por un lado, las menciones del Betis, de Sevilla, del Dauro y otras secciones del mundo local de Herrera; por el otro, la inclusión de topónimos antiguos de frecuente aparición en la poesía elegíaca romana, que los poetas petrarquistas también atesoraron en sus composiciones.

Las arenas de Libia, por ejemplo, que Herrera incluye por metonimia en su conocida canción I, “A la rota del rei don Sebastián”. Dirigiéndose a la “infanda Libia” personificada, le reprochaba en los vv. 92 y ss.:

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
murió el vencido reino lusitano
i s'acabó su generosa gloria
no estés alegre i d'ufanía llena,

En otras composiciones, en cambio, el nombre propio, *Libia*, acompañado del epíteto *abrasada*, refiere, por metonimia, al ‘calor’, en antítesis con el frío de las regiones septentrionales, según la conocida oposición metafórica del fuego y el hielo y así en los cuartetos del soneto XXXVI.

Llevarme puede bien la suerte mía
al destemplado cerco i fuego ardiente
de l'abrasada Libia, o do se siente
casi perpetua sombra i noche fría;

qu'en la niebla tendré lumbre del día,
templança en el calor, aunqu'esté ausente
de vos, mi bien, i Amor siempre inclemente
me niegue la esperança d'alegría.

Y en la elegía IIII, vv. 208-210, *Africa* reemplaza a *Libia*, mientras que el Mar Negro aparece designado con su nombre antiguo: *Euxinus*, al que Herrera le añade el epíteto también tópico *gelidus*.²⁰

20. Así en Textor, *Epithetorum opus*, que cita Cuevas en Herrera (1985: 407).

Del frío Euxino a la encendida arena
qu'el sol requema en Africa abrasada
no se ve, cual la mía, otra igual pena.

No pocas veces la presencia de estos topónimos famosos funciona como recurso para abreviar la extensión del universo, al mencionar lugares que señalan los puntos cardinales. En la canción IIII, vv. 14-19, por ejemplo, los nombres *Ganges*, *Darién*, *Sona* y *Nilo*, remiten a cuatro continentes y éstos, a su vez, al este, oeste, norte y sur:

Roxo Sol, qu'el dorado
cerco de tu corona
sacas del hondo piélago, mirando
el Ganges derramado,
el Darién, la Sona,
i del divino Nilo el fértil vando:

Los puntos cardinales reaparecen en la elegía IIII, vv. 67-69, esta vez representados por nombres de estrellas y de un viento:

Cuanto Febo, d'Aurora al Occidente,
i ciñe dend'el Austro hasta Arturo,
perece, sin virtud, indinamente.

Pero en *Algunas obras*, Herrera escoge a veces el nombre de un monte, que procede del discurso mitológico, y lo integra a una imagen que redescrive con encarecimiento retórico el sufrimiento del amante. Conocido es, por ejemplo, el recurso de la poesía amorosa que consiste en proponer la homologación metafórica del amante con héroes o con condenados del Hades. El amante herreriano se identifica entonces con Sísifo, con Icaro, con Faetón, con Prometeo o con otras figuras míticas.²¹ En el soneto XLVI aparece así el amante clavado en "otro nuevo Cáucaso", el de su amor:

21. Cfr., por ejemplo, los sonetos XXVI, XXX, I, XLIII, XLV, XLVI en Herrera (1985).

Cubre en oscuro cerco i sombra fría
del cielo puro el resplandor sereno
l'umida noche, i yo, de dolor lleno,
lloro mi bien perdido i mi alegría.

Ningún alivio en la miseria mía
hallo, de ningún mal estoi ageno;
cuanto en la confusión nublada peno,
padesco en la rosada luz del día.

En otro nuevo Cáucaso enclavado,
mi cuidado mortal i mi desseo
el coraçon me comen renovado,

do no pudiera el suçessor d'Alceo
librarme del tormento no cansado
qu'ecede al del antiguo Prometeo.

La literatura o el discurso mitográfico parecen haber ejercido mayor poder de sugestión sobre el poeta que las referencias al entorno inmediato del gran humanista que fue Herrera. Las menciones de Sevilla, de su alameda, del Betis siempre presente, del Dauro, junto al que sitúa a Barahona de Soto, apenas si sugieren un paisaje local. En cambio, la representación de estos espacios se asemeja significativamente a la de los espacios pastoriles, de tradición clásica y renacentista, que Herrera recrea directamente en la égloga venatoria incorporada a *Algunas obras* y con los que dialogan los de tantos sonetos y elegías.²²

Las técnicas que Herrera emplea en *Algunas obras* para diseñar el espacio de su cancionero, su utilización de referencias geográficas y el tratamiento del discurso figurado como generador de escenas y paisajes poéticos no son, sin duda, privativas de su arte. Sin embargo, en el desarrollo de estos recursos, en su recreación de una temática consagrada por la tradición renacentista y aun en la actualización *cum* significativas modificaciones de modelos típicos, Herrera se nos muestra refinado artista, inteligente renovador de la forma estructural de los cancioneros amorosos de contexto petrarquista y neoplatónico y atento lector de los clásicos antiguos y romances. El lector, el humanista y el poeta parecen confundirse en la actividad intelectual y artística de Fernando de Herrera. Por ello, no parece ocioso recordar que el Divino compuso estos poemas en años más o menos contemporáneos a los que, como editor y comentarista, dedicó a la redacción de sus *Anotaciones* al texto de Garcilaso.

22. Cfr. Schwartz (2001). Sobre las fuentes italianas de Herrera, cfr., asimismo, Gargano (2001).

Bibliografía

- » Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace*. París, Presses Universitaires de France.
- » Blanchot, M. (1952). *L'espace littéraire*. París, Gallimard.
- » Candelas, M.A. (1997). *Las silvas de Quevedo*. Vigo, Servicio de Publicaciones.
- » Egido, A. (1990). "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)". En *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- » Freccero, J., (1986). "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics". En Parker, P. y Quint D. (eds), *Literary Theory / Renaissance Texts*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 20-32.
- » Fernández Mosquera, S. (1995). "El 'Cancionero': una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro". En *Bulletin Hispanique*, 97, 465-492.
- » ——— (1997). "De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* como cancionero petrarquista". En *ÍNSULA*, 610, 14-17.
- » Gargano, A. (2001). "La poesia nell' epoca di Filippo II: Modelli italiani (Caro, Rainerio) e soluzioni ispaniche (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, Herrera)". En Sánchez García, E., Cerbo A., Borrelli, C. (eds.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento*, Atti del colloquio internazionale I.U.O. – Naples 21 al 23 de octubre de 1999, 443-474.
- » Genette, G. (1966). *Figures I*. París, Seuil.
- » ——— (1969). *Figures II*. París, Seuil.
- » Hahn, J. (1973). *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- » Herrera, F. de (1985). *Poesía castellana original completa*. Edición de C. Cuevas. Madrid, Cátedra.
- » ——— (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de I. Pepe Sarno y J. M. Reyes. Madrid, Cátedra.
- » Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- » Liddell, H. G. y Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- » López Bueno, B. (1987). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla, Alfar.
- » ——— (1991). *La silva*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- » ——— (1997). *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- » ——— (2007a). "Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera". En *Calíope*, 13,1, 45-60.
- » ——— (2007b). "La poesía amorosa de Herrera o la sublimación de la *recusatio*". En Bolaños Donoso, P., Domínguez Guzmán, A., Peña, M. de los Reyes (coordinadores), *Homenaje al Profesor Klaus Wagner: Geh hin und Lerne*, volumen 2, 693-707.
- » Macrí, O. (1972). *Fernando de Herrera*. Segunda edición. Madrid, Gredos.

- » Manero Sorolla, M. P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU.
- » Matoré, G. (1962). *L'espace humain*. París, La Colombe.
- » Navarro, R. (1997). "El argumento de amor en los sonetos de *Algunas obras*". En *ÍNSULA*, 610, 4-6.
- » Morros, B. (1997). "Temas y tipos de sonetos en *Algunas obras* de Fernando de Herrera". En *ÍNSULA*, 610, 9-14.
- » Pepe Sarno, I. (1990). "Itinerario di un amore: *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzoniere". En Pepe Sarno, I. (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma, Bulzoni, 439-446.
- » Petrarca, F. (1964). *Canzoniere*. Edición de N. Zingarelli. Bologna, Zanichelli.
- » Quevedo, F. de (1998). *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Edición de L. Schwartz e I. Arellano. Barcelona, Crítica.
- » Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. París, Seuil.
- » Schwartz, L. (1992). "Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas". En *Criticón*, LVI, 51-70.
- » ——— (2001). "Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos". En E. Sánchez García, A. Cerbo, C. Borrelli (editores) *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento*, Atti del colloquio internazionale I.U.O. - Naples 21-23 de octubre de 1999, 475-500.
- » Vaenius, O. (1979 [1608]). *Amorum emblemata*. Facsímile de la edición de Amberes. Nueva York, Garland.
- » Vilanova, A. (1989). "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora". En *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Lumen, 410-446.

